

*ARS LONGA. ACTAS DEL VIII CONGRESO  
INTERNACIONAL JÓVENES INVESTIGADORES  
SIGLO DE ORO (JISO 2018)*

Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.)





EDICIÓN CRÍTICA Y ESTUDIO DE LA COMEDIA DE  
TIRSO DE MOLINA *EL CELOSO PRUDENTE* (C. 1615)

*Rafael Massanet Rodríguez*  
*Universitat de les Illes Balears*  
*Instituto de Estudios Hispánicos en la Modernidad (IEHM)*

*El celoso prudente* fue publicada por primera vez en 1624, dentro de la conocida miscelánea *Cigarrales de Toledo*. No hay noticias de su representación con anterioridad a esta fecha. Sin embargo, el texto señala que la representó Baltasar Pinedo en algún momento previo, pero sin más detalle acerca de cuándo pudo producirse.

Blanca de los Ríos se aventura a fecharla en torno a 1615. Sin embargo, alude motivos demasiado circunstanciales y poco probables:

El nombre de Lisena, que lleva una de las protagonistas de esta comedia, es uno de los derivados de las lises borbónicas, que fechan las comedias de Téllez, nacidas en las proximidades de las bodas de Felipe IV (aún príncipe y niño) con doña Isabel de Borbón. Y la insistencia en aludir a esas bodas reales coopera a fechar esta obra en 1615<sup>1</sup>.

Junto a estas declaraciones, se apoya en ejemplos del propio texto en un intento de probar la legitimidad de su teoría. El supuesto enfrentamiento entre Cervantes y Tirso también le sirve para aportar argumentos, convirtiéndose *El celoso prudente* en un texto de contraréplicas entre ambos autores. No obstante, se trata de hechos cir-

<sup>1</sup> Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, tomo I, p. 1220.

Publicado en: Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.), «*Ars longa*». *Actas del VIII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2018)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2019, pp. 237-250. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 50 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-637-3.

cunstanciales y lecturas parciales o equívocas, atendiendo siempre al propósito de la estudiosa.

Otros críticos defienden que la comedia, si bien puede haber sido escrita en torno a 1615, pudo haber sufrido reescrituras posteriores. Kennedy<sup>2</sup> aporta datos que señalan una escritura o reescritura en torno a 1620-1621, contraponiéndose con las teorías que se defendían hasta el momento, pues cree localizar a lo largo del texto una serie de referencias a la famosa tercera Defenestración de Praga, que tuvo lugar el 23 de mayo de 1618 y fue el desencadenante de la Guerra de los Treinta Años. Sin embargo, en el texto no se percibe por ningún lado el trasfondo histórico al que supuestamente se alude. Parece más un recurso cómico, pues hay que tener en cuenta que al que se le amenaza con tirar por la ventana es al gracioso.

Vázquez aporta lo siguiente: «La sátira al gongorismo —dado que Góngora se instala en Madrid en 1617, y Tirso está en Santo Domingo hasta 1618— supone que ha sido escrita después de 1618»<sup>3</sup>. Debido a la presencia de un parlamento claramente antigongorino podemos interpretar que la obra fuera escrita a partir de 1618, una vez que Tirso entrara en contacto con la poesía culterana del cordobés. No obstante, hay que tener en cuenta que es antes de 1615 cuando la corriente poética de Góngora comienza a formarse y tomar fuerza entre los círculos literarios. En 1613 se publica su *Polifemo* y en ese mismo año compone sus incompletas *Soledades*. Por tanto, la teoría de Vázquez carece de validez, pues Tirso hubiera podido entrar en contacto antes de irse a Santo Domingo, pudiendo escribir su comedia antes de dicha fecha.

En vista de no disponer de pruebas más convincentes y en busca de criterios más seguros que la deducción a partir de elementos aislados, seguiremos el planteamiento que Labarre<sup>4</sup> estableció en un artículo donde, siguiendo a Morley y Buerton<sup>5</sup>, se fecharon las comedias de Lope de Vega, a partir de estadísticas en la métrica de las comedias. El propio Morley<sup>6</sup> trabajó en torno a la versificación de las comedias del Mercedario, aunque no llegó a establecer ninguna fecha concreta. Estos autores establecen que, tras el análisis de la métrica, la

<sup>2</sup> Kennedy, 1975, pp. 56-57.

<sup>3</sup> Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, p. 65.

<sup>4</sup> Labarre, 1981.

<sup>5</sup> Morley y Buerton, 1968.

<sup>6</sup> Morley, 1905 y 1914.

comedia pertenecería al período que va de 1610 a 1616, no alejándose de la hipotética fecha que da Blanca de los Ríos.

## 1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La crítica ha prestado poca atención al estudio de esta comedia, ya fuera por los dispersos estudios o por escasas ediciones que han aparecido a lo largo del tiempo. Si bien apareció por primera vez junto a *El vergonzoso en palacio* y *Cómo han de ser los amigos* en la conocida miscelánea, no ha vuelto a ser publicada en su contexto hasta 1994. Tendremos que esperar hasta 1839, con la publicación del tercer tomo de *Teatro escogido de fray Gabriel Téllez*, editado por Hartzenbusch, para encontrar por primera vez un estudio bajo el título de «Examen». Durante el siglo XX, sin embargo, muy pocos se centran en ella por sí misma, ya que frecuentemente es comparada con el teatro de Calderón. Muestra de ello, entre otros, son los estudios de Cossío<sup>7</sup> o Wilson<sup>8</sup>.

No podemos dejar de mencionar una de las corrientes de la crítica respecto a la comedia que más se han propagado la influencia de Cervantes sobre la obra dramática de Tirso de Molina. Blanca de los Ríos, se convierte en la más férrea defensora con razones, en todos los casos, circunstanciales que no pueden ser tomadas como argumentos de peso para defender sus ideas. A partir de esta propuesta podemos encontrar ciertos investigadores que continúan su idea: Tabernero<sup>9</sup>, Suárez<sup>10</sup> u Oteiza<sup>11</sup>. Frente a este conjunto destaca la publicación de López<sup>12</sup> en la cual refuta la tesis de Blanca de los Ríos apoyándose en las investigaciones de Kennedy<sup>13</sup>.

Podemos afirmar que la crítica ha prestado poca atención al estudio de esta comedia por sí misma y las distintas ediciones que han ido apareciendo a lo largo del tiempo, si bien han servido para continuar la historia textual de la misma, no han aportado gran información ni profundidad ni a su conocimiento ni a su difusión.

<sup>7</sup> Cossío, 1923.

<sup>8</sup> Wilson, 1961.

<sup>9</sup> Tabernero, 1993.

<sup>10</sup> Suárez, 2015.

<sup>11</sup> Oteiza, 2016.

<sup>12</sup> López, 2007.

<sup>13</sup> Kennedy, 1979.

## 2. PANORAMA TEXTUAL

Hemos localizado hasta ocho testimonios de esta comedia desde su primera publicación. El hecho de existir dos ediciones distintas de *Cigarrales de Toledo*, en un breve período de tiempo, implica la existencia de variantes entre ellas que afectarán a su transmisión posterior. Debemos hacer hincapié en que no hay un manuscrito autógrafo que nos permita establecer sin lugar a dudas el texto original de la comedia. Como señala Oteiza sobre el conjunto de la obra tirsiana, «sólo dos son autógrafos: las comedias primera y tercera de la trilogía de *la Santa Juana*»<sup>14</sup>. Existe un manuscrito de esta comedia, pero, dejando a un lado la tesis de Fernández<sup>15</sup> en la cual sostiene su validez, se trata de un texto para el uso del actor, repleto de tachaduras y anotaciones al margen que modifican la comedia. Además, la cantidad de variantes que se recogen, las cuales no se reproducen en ninguno de los otros testimonios, implica que no tuvo ningún tipo de transmisión posterior.

## 3. GÉNERO

Se trata de lo que la crítica ha venido a denominar como *comedia de enredo*. Su definición se puede aplicar a multitud de comedias de la época, muy distintas en contenido entre sí. Precizando más en su clasificación, podemos definirla como “comedia palatina”, cuyas características se han definido por autores como Weber de Kurlat<sup>16</sup>, Wardropper<sup>17</sup>, Vitse<sup>18</sup> u Oleza<sup>19</sup>. La comedia palatina presenta asuntos de la vida de personajes que orbitan en torno al palacio y su séquito, componiéndose por tanto de la nobleza y realeza del espacio donde se disponga la acción. Partiendo de esto, hay que entender que los espectadores del momento se mueven en espacios alejados a este, por lo que todo lo que suceda les será extraño. Así se produce un distanciamiento de lo cotidiano, entrando en el terreno de lo fantástico. Por otra parte, debido al alto rango social de los personajes se producirá un fuerte contraste cuando tengan que relacionarse con sus

<sup>14</sup> Oteiza, 2009, p. 39.

<sup>15</sup> Fernández, 1999.

<sup>16</sup> Weber de Kurlat, 1975 y 1977.

<sup>17</sup> Wardropper, 1978.

<sup>18</sup> Vitse, 1988.

<sup>19</sup> Oleza, 1997.

subalternos, creando así un fuerte componente humorístico, rasgo que se encarga de señalar Vitse como un elemento indispensable para considerar una comedia como palatina. En *El celoso prudente*, si prescindimos de la trama amorosa que se encargan de llevar a cabo los galanes y sus damas, nos encontramos con una comedia de honor que, afortunadamente, se desenvuelve de manera favorable para los implicados. Atendiendo a los tenebrosos raciocinios que don Sancho desarrolla en sus monólogos, poco humor encontramos, adquiriendo todos ellos funestos presagios. Tan solo la línea de acción que tiene como tema central las relaciones amorosas de los jóvenes presenta la jocosidad que aligera la comedia. *El celoso prudente* de Tirso de Molina se encuentra en esa fina línea que separa la comedia de la tragedia.

#### 4. FUENTES

Respecto a las fuentes de las que se nutre la comedia hasta la fecha no ha habido un estudio decisivo. El propio texto parece indicarnos que parte de una tradición escrita, al considerar las siguientes palabras que pronuncia don Sancho: «Yo he leído de un marido...» (v. 2913) y más adelante: «También leí...» (v. 2944). Hasta en dos ocasiones se refiere a que conoció la historia a través de un testimonio escrito. Con ello aporta un ápice de verosimilitud a lo que procede a relatar. Utiliza claramente el verbo *leer* y no *oír*, lo que indica una procedencia de un testimonio concreto y no fruto de la tradición popular de carácter oral.

Una posible fuente sería *El toledano vengado* de Lope de Vega, pues comparte tramas comunes y personajes similares. Sin embargo, surge un problema: el personaje de Tirso dice, y por dos veces, que leyó dicha historia. La comedia de Lope tuvo más posibilidades de haber sido representada que impresa para su lectura. Si nos atenemos al hecho de que Tirso pudiera manejar una edición en papel de la comedia, las probabilidades se reducen, pues, como hemos mencionado, no hay noticia de que dicha comedia circulara publicada.

Pero estamos obviando lo evidente. No es necesario buscar como referente otra comedia. Volvamos a Lope para señalar las semejanzas que encontramos en el texto *La prudente venganza*. En esta breve novela, encontramos una “venganza prudente” de un marido deshonrado que, en boca de Lope, tiene una intención moralizante: no enseña a actuar a los agraviados, sino que intenta mostrar que no deben hacer

aquellos que pretenden agraviar. Sin embargo, ambas obras ven la luz en 1624, siendo por tanto imposible su influencia.

Es complicado establecer una única fuente segura, pues los motivos o bien se repiten o aparecen diseminados en varios lugares. Este es el caso de la figura del ‘viejo celoso’. Por ello, la crítica ha señalado como posible fuente las novelas cortas de Cervantes, como son *El curioso impertinente* y *El celoso extremeño*, así como el entremés *El viejo celoso*. Si bien el argumento es similar y se centra en un triángulo amoroso que plantea un caso de honra, las razones que se esgrimen son demasiado circunstanciales como para defender de manera taxonómica estas obras como fuentes primeras.

Pese a beber de unas fuentes clásicas, Tirso también innova e introduce una serie de motivos que no encontramos en las mencionadas, tales como la figura del criado, el fuego como método de castigo<sup>20</sup> o el valor de la venganza<sup>21</sup>.

## 5. ESTRUCTURA

Nuestra edición estructura la obra en tres jornadas, sin división del texto en escenas. La decisión de usar el término *jornada* y no el de *acto* se debe a un deseo expreso de respetar el texto original del dramaturgo, pues así se denominan en la edición príncipe. Además, adapta mejor esta terminología, pues cada tercio ocupa el espacio de un día. Como indica Huerta Calvo, «frente a las connotaciones estáticas y clasicistas de acto, el nuevo término de *jornada* —tomado de la narrativa italiana— lleva implícita una concepción dinámica de la obra teatral, concebida como si de un viaje se tratara»<sup>22</sup>. Aparece un factor decisivo que nos impulsa a mantener *jornada*. Hacia el final de la primera, Alberto pone en conocimiento del rey que la prometida del príncipe se encuentra a una jornada de camino respecto a la capital de Bohemia. Antes de finalizar, le manda que vaya a buscarla para que se pueda llevar a cabo el matrimonio con Sigismundo. Efectivamente, no será hasta que trascurra una jornada, tanto temporal como teatral, que Leonora haga acto de presencia sobre las tablas. El juego meta-teatral, sin lugar a dudas, se pierde si optamos por *acto*, además del resto de razones expuestas.

<sup>20</sup> Massanet Rodríguez, 2016.

<sup>21</sup> Béziat, 2004.

<sup>22</sup> Huerta Calvo, 2003, p. 304.



## 6. UNIDADES TEATRALES

### 6.1. *Espacio*

Para abordar el tratamiento del espacio en esta comedia debemos dirigir nuestra atención desde lo general a lo particular. Palomo<sup>23</sup> señala que un alejamiento temporal o espacial de la acción dramática era necesario en una trama amorosa fingida que discurriese entre personajes de la nobleza. No era posible presentar personajes españoles que pudieran ser reconocidos por el público en escenarios coetáneos por las posibles repercusiones que pudiera haber. Este alejamiento geográfico señala una indeterminación espacial en las comedias palatinas frente a la concreción de lugares conocidos en las cortesanas, mucho más ricas en elementos costumbristas y referenciales. No obstante, la acción de *El celoso prudente*, al situarse en una localización geográfica diferente a España incide, en ocasiones, entre las diferencias culturales que se producen entre los distintos países.

Bohemia es el país donde se desarrolla nuestra comedia y Praga la ciudad donde se desarrolla el romance, dato que conocemos al aludirse a la infanta Leonora, prometida de Segismundo, que viene para casarse y está ya a «una jornada [...] de Praga» (v. 970). El punto de referencia de la expresa cercanía de una ciudad conocida es un recurso frecuente en el teatro aurisecular. Estos espacios, por otro lado, son ficticios e inventados a partir de topónimos castellanizados pues, aunque Tirso conociera nombres geográficos de lugares concretos, no suponen para el espectador ninguna señal identificativa. Lo único que necesita es saber que la acción transcurre fuera de España.

Respecto a los espacios particulares destacan dos: los jardines y los palacios. Espacios que adquirirán valores ambivalentes dependiendo de los personajes en escena y su implicación con los hechos que acontezcan. Así lugares seguros como el jardín o el hogar se tornan peligrosos cuando las intenciones de quienes lo habitan ponen en riesgo a quienes penetran en ellos.

El espacio escénico va más allá de una simple presentación del lugar donde se desarrollará la acción dramática, adquiere valores clave para entender el desarrollo de la trama y expresar un simbolismo y significado más profundo. Un jardín, un palacio o una torre no son

<sup>23</sup> Palomo, 1999.

simples telones arbitrarios sobre los que desfilan los sucesivos personajes de una comedia, sino que presentan y siguen un código establecido en la comedia desde sus inicios que, si bien en la época eran claros, hoy día deben ser descifrados.

### 6.2. *Tiempo*

Definir el tiempo en *El celoso prudente* es una tarea compleja. No encontramos referencias cronológicas en la comedia que nos ayuden a establecer la época o los distintos momentos temporales en los que se desarrolla. Podemos establecer que cada una de las jornadas comprende un día y que el tiempo transcurrido en total nos situaría en dos días y medio, pues la primera jornada solo transcurre durante la noche.

### 6.3. *Acción*

Tirso nuevamente rompe con las reglas aristotélicas en cuanto a la concepción de la acción en su comedia. Mientras que el filósofo griego proponía un único hilo argumental, junto al desarrollo de la acción en un día, en un mismo espacio, el mercedario plantea dos líneas de acción que se desarrollaran en varios espacios y a lo largo de tres jornadas.

## 7. TEMA

En *El celoso prudente* nos encontramos con dos temas: el honor y el amor, estando el segundo subordinado al primero. El inicio de la comedia, al mostrarnos el encuentro entre los amantes, hace predisponer al público que la trama principal de la obra se centrará en las relaciones amorosas entre los jóvenes, pero esto es solo una excusa para presentarnos el tema central de la comedia que comenzará a tratarse a partir del segundo acto y la entrada en escena de don Sancho.

Respecto al tema principal, observamos un hecho innegable: Tirso no plantea el asunto del honor conyugal desde el punto de vista de la tragedia. Siguiendo a Florit: «Tirso, a diferencia de Lope y Calderón, jamás escribió, que sepamos, una sola comedia, mejor dicho, tragedia de honor, sino que, al contrario, prefirió que sus personajes masculinos escarmentaran antes de cometer tan abominable cri-

men»<sup>24</sup>. No obstante, si trata esta cuestión en algunas de sus comedias, siendo *El celoso prudente* la más destacada.

El honor es uno de los grandes temas de las comedias del Siglo de Oro, cobrando gran importancia, pues la vida de los españoles gira en torno a protegerlo y conservarlo. Su pérdida podía conllevar a graves afrentas entre los individuos, que no podían ser saldadas sino con la muerte del agresor. La asimilación que se produce entre el honor y la reputación de un individuo determina que el honor no dependa de uno mismo, sino de la opinión que tengan los demás hacia la persona. Es un elemento regulador de las relaciones sociales y, debido a que este reconocimiento está a merced de fuerzas externas, y ello origina una constante tensión en el individuo.

## 8. PERSONAJES

En esta comedia participan catorce personajes. No obstante, por las acotaciones del texto, podría ampliarse la nómina con un número indeterminado de figurantes, sobre todo en la tercera jornada de la obra.

Es necesario señalar que los listados de *dramatis personae* que aparecen en las ediciones de esta comedia no siempre responden a la nómina de personajes. La edición príncipe (1624), la segunda edición de *Cigarrales de Toledo* (1631) y la de Teresa de Guzmán (1734) se equivocan en el nombre de los dos criados que acompañan a Lisena. Aparecen como «Floro, criado» y «Otro criado», sin más detalle. Las ediciones de Hartzenbusch (1830), de Blanca de los Ríos (1946) y de Pilar Palomo (1994) corrigen esta errata, añadiendo además el «Acompañamiento» a la lista de personajes. El manuscrito (c. 1615) presenta el listado más breve, omitiendo cuatro personajes, respecto a la primera edición: la princesa Leonora, Orelío, Laurino y Fulciano. Presenta a un personaje como «Un criado», que podemos suponer que se trata de Orelío, al tratarse, de los tres mencionados, del único con un papel decisivo. Además, es el único que da nombre al rey de Bohemia, Carlos, y que nombra a don Sancho junto a su apellido, de Urrea.

La construcción de estos personajes, así como las relaciones que se suceden entre ellos, son una de las características principales de esta comedia. Son dos núcleos familiares los que sostienen el peso de la

<sup>24</sup> Florit, 1986, p. 128.

trama y que intervienen entre ellos, logrando al final la unión mediante el matrimonio. Las relaciones que se dan dentro de las familias es la siguiente: los miembros de la familia de Fisberto frente a la del Rey, dos padres con dos hijos. Cada uno de los componentes adquiere una función o personalidad que comparte con un miembro de la otra familia: la figura de autoridad, establecida por el padre, un hijo sumiso y obediente y un hijo rebelde que pretende romper con el destino impuesto por la figura paterna. De esta manera, tenemos una persona que ostenta el poder y que, sin embargo, será burlado por el resto de personajes; una figura activa, que se encarga de mover la intriga hacia delante; y otra pasiva, que deja que su destino y seguridad sean parte del plan mayor.

Son tres los factores principales por los que se diferencian este grupo de personajes del resto de comedias producidas por el mercedario. El primero reside en cómo se comportan entre ellos los personajes de los hermanos, pues en esta obra son los menores quienes ayudan a los mayores a lograr sus propósitos, en este caso amorosos. No se trata de una ayuda desinteresada, en favor del espíritu fraternal, pues las maquinaciones urdidas van dirigidas a conseguir su propio beneficio. En estos juegos entre hermanos, son los menores los que llevan las riendas, y los mayores los que acatan las órdenes, pues confían en que sean en su beneficio. Este juego dramático resulta verdaderamente significativo, pues es una de las pocas ocasiones en las que no son los primogénitos el motor principal de la acción. Este aspecto, sin duda, no es diferenciador ni exclusivo de esta comedia respecto al resto de la producción dramática del mercedario, pero sí la enmarca dentro de un grupo concreto.

El segundo factor que destaca es la cooperación en la intriga que se produce entre los diversos personajes que componen la comedia. De todos ellos, tan solo tres masculinos quedan fuera, precisamente los que ostentan la figura del poder: el Rey, Fisberto y don Sancho; de otro modo podrían interponerse en la consecución del objetivo final. Los hermanos de una familia encuentran apoyo y cooperación en la otra para llevar a cabo los planes de boda que pretenden. Incluso la princesa Leonora, un personaje que, en principio, se aleja de los círculos familiares, colabora con ellos en su provecho. Todo esto provoca que la trama pueda desarrollarse y el objetivo se logre satisfactoriamente para todas las partes.

Aunque en principio esta estructura pudiera parecer simple, cada uno de estos personajes posee rasgos que los diferencian y los hacen únicos tanto dentro de la propia obra como frente al resto de la producción dramática de Tirso, una señal inequívoca de la calidad creativa del autor.

El tercer factor reside en la dificultad que estriba en señalar el personaje protagonista. Eiroa dice al respecto:

Una figura destacada: la del protagonista, encabeza el reparto en las obras tirsianas permaneciendo en el núcleo de la acción y de los conflictos. Su intervención es decisiva en el desarrollo dramático y suele tener un porcentaje de versos muy elevado en número al del resto de los personajes<sup>25</sup>.

En nuestra comedia, debido a las distintas líneas de acción que se suceden, es difícil situar al protagonista. Tirso de Molina juega con la indefinición hasta más de la mitad de la comedia. Tres de los personajes parece que llevan el principal peso de la acción: Lisena, encargada del enredo amoroso; don Sancho, sobre el que se sustenta la trama de honor; y Diana, que sirve como eje sobre el que pivota, uniendo las historias. Sin embargo, parece ser que el título que encabeza la obra sea la mayor pista para distinguir entre nuestros tres candidatos a nuestro protagonista, aunque no sea hasta la segunda jornada que haga acto de presencia: don Sancho, el celoso prudente de nuestro título. Antes del momento de presentación ante el público, que sucede tras haberse producido la boda con Diana, solo se ha mencionado al caballero aragonés en dos ocasiones. Este retraso en la aparición de un personaje anunciando previamente es utilizado como un método para poner en antecedentes al público sin necesidad de contar toda su historia de propia voz cuando, por fin, haga acto de presencia:

## 9. MÉTRICA

Desde un punto de vista estadístico se trata de una de las comedias más extensas del Mercedario, quien es uno de los comediógrafos barrocos que cuentan con un buen número de obras que superan los tres mil quinientos versos. Por delante de *El celoso prudente* nos en-

<sup>25</sup> Eiroa, 2002, p. 24.

contramos: *El vergonzoso en palacio* (3.967); *La villana de Vallecas* (3.969); y, en primer lugar, *La lealtad contra la envidia* (4.179). En la historia crítica de esta comedia tan solo dos estudiosos se han acercado al análisis métrico de la obra: Morley<sup>26</sup> y Labarre<sup>27</sup>. Ninguno de ellos coincide en el número total de versos, estableciendo Morley un cómputo de 3.852 y Labarre de 3.847. Frente a ellos nuestro estudio tampoco coincide, pues establecemos el cómputo total en 3.856, el cual coincide con el de Florit<sup>28</sup>.

Tirso fue un firme seguidor de las enseñanzas de Lope de Vega, acogiendo a este esquema métrico para desarrollar gran parte de sus comedias. La métrica utilizada, por tanto, no servirá tan solo como un indicativo del paso temporal de la acción, sino que, en ocasiones, señala la posición del personaje que habla o las intenciones de su parlamento, más o menos ocultas. Podemos poner el ejemplo del rey, el cual, en esta comedia, hablará principalmente en octavas reales, por la condición que ocupa. Por otra parte, Sigismundo se quejará en décimas al principio de la obra al no ser posible la unión con su amada. Es indudable que el uso de la métrica en la comedia del Siglo de Oro responde a una función semántica, relacionando el tema con versos determinados, el contenido con el continente. Pero además tenemos que atender la función semiótica, pues el paso de una forma estrófica a otra equivale a un transcurso de la acción dramática. El cambio de una forma a otra, además de dar paso a un nuevo asunto, presenta nuevas acciones que los personajes llevarán a cabo.

## 10. CONCLUSIONES

La edición y estudio de esta comedia supone volver a colocarla al frente del panorama literario actual, recuperando un texto que, desde que fuera separado de *Cigarrales de Toledo*, no ha contado con gran atención por parte de la crítica. Su texto pone de relevancia la particular visión del Mercedario de la sociedad barroca de su tiempo y de ciertos temas tan populares como controvertidos, tal como los crímenes y castigos por honor. Así mismo, despliega con gran acierto su técnica dramática, mostrando, por un lado, su habilidad para hilar y conducir al mismo tiempo dos líneas de acción dispares pero insepa-

<sup>26</sup> Morley, 1905.

<sup>27</sup> Labarre, 1981.

<sup>28</sup> Florit, 2000.

rables y, por otro, presentar unos personajes de gran riqueza humana que adolecen tanto de virtudes como grandes defectos.

## BIBLIOGRAFÍA

- BÉZIAT, Florence, *El silencio en el teatro de Tirso de Molina*, Madrid / Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos, 2004.
- COSSÍO, José María de, «*El celoso prudente* y *A secreto agravio secreta venganza*», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, V, 1923, pp. 62-69.
- EIROA, Sofía, *Estudios de teatro del Siglo de Oro: técnicas dramáticas de Tirso de Molina*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2002.
- FERNÁNDEZ, Xavier, *Las comedias de Tirso de Molina. Estudios y métodos de crítica textual*, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1999, 3 vols.
- FLORIT DURÁN, Francisco, *Tirso de Molina ante la comedia nueva: aproximación hacia una poética*, Madrid, Revista Estudios, 1986.
- FLORIT DURÁN, Francisco, «*El vergonzoso en palacio*: arquetipo de un género», en Ignacio Arellano y Blanca Oteiza (eds.), *Varia lección de Tirso de Molina. Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles*, Madrid / Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos, 2000, pp. 65-83.
- HUERTA CALVO, Javier (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, 2 vols.
- KENNEDY, Ruth Lee, *Studies in Tirso, I: The Dramatist and his Competitors, 1620-26*. Chapel Hill, University of North Carolina (Department of Romance Languages), 1974.
- KENNEDY, Ruth Lee, «Sobre la relación de Tirso con Cervantes», *Boletín de la Real Academia Española*, 59, 217, 1979, pp. 225-288.
- LABARRE, Françoise, y LABARRE, Roland, «En torno a la fecha de *El vergonzoso en palacio* y de algunas otras comedias de Tirso de Molina», *Crítica*, 16, 1981, pp. 47-64.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Enrique, «Sobre *El celoso prudente* de Tirso y dos novelas cervantinas», en *Actas del XV Congreso Internacional de Hispanistas «Las dos orillas»*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 307-320.
- MASSANET RODRÍGUEZ, Rafael, «Fuego, agua y sangre: métodos para la limpieza del honor conyugal en el teatro del Siglo de Oro», en Cristóbal José Álvarez López, Juan Manuel Carmona Tierno, Ana Davis González, Sara González Ángel, María del Rosario Martínez Navarro y Marta Rodríguez-Manzano (eds.), *¡Muerto soy! Las expresiones de la violencia en la literatura hispánica desde sus orígenes hasta el siglo XIX*, Sevilla, Renacimiento, 2016, pp. 189-204.

- MORLEY, Sylvanus Griswold, «The Use of the Verse-forms (Strophes) by Tirso de Molina», *Bulletin Hispanique*, 7.4, 1905, pp. 387-408.
- MORLEY, Sylvanus Griswold, y BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- OLEZA, Joan, «La comedia y la tragedia palatina: modalidades del arte nuevo», *Edad de Oro*, 16, 1997, pp. 235-252.
- OTEIZA, Blanca, «Evocaciones cervantinas en Tirso», *Estudios Cervantinos*, 43, 2016, pp. 233-244.
- PALOMO, María del Pilar, *Estudios tirsistas*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1999.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, «Complejidad de motivos en *El celoso prudente*», en Blanca Oteiza (coord.), *Prosas y versos de Tirso de Molina*, Madrid / Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2015, pp. 215-229.
- TABERNERO, Rosa, «La supuesta “originalidad” de Tirso de Molina en el tratamiento del tema del honor: *El celoso prudente*», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, vol. 2, 1993, pp. 987-992.
- TIRSO DE MOLINA, *Cigarrales de Toledo*, ed. de Luis Vázquez, Madrid, Castalia, 1996.
- TIRSO DE MOLINA, *Obras dramáticas completas*, tomo I, ed. de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1946.
- TIRSO DE MOLINA, *Teatro escogido de fray Gabriel Téllez*, ed. de Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Yenes, 1839.
- VITSE, Marc, *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1988.
- WARDROPPER, Bruce, «La comedia española del Siglo de Oro», en Elder Olson (ed.), *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 181-242.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «*El perro del hortelano*, comedia palatina», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24, 1975, pp. 339-363.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Burdeos, Université de Bordeaux III (Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos), 1977, pp. 867-871.
- WILSON, Margaret, «Tirso and Pundonor: a Note on *El celoso prudente*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 38, 1961, pp. 120-125.